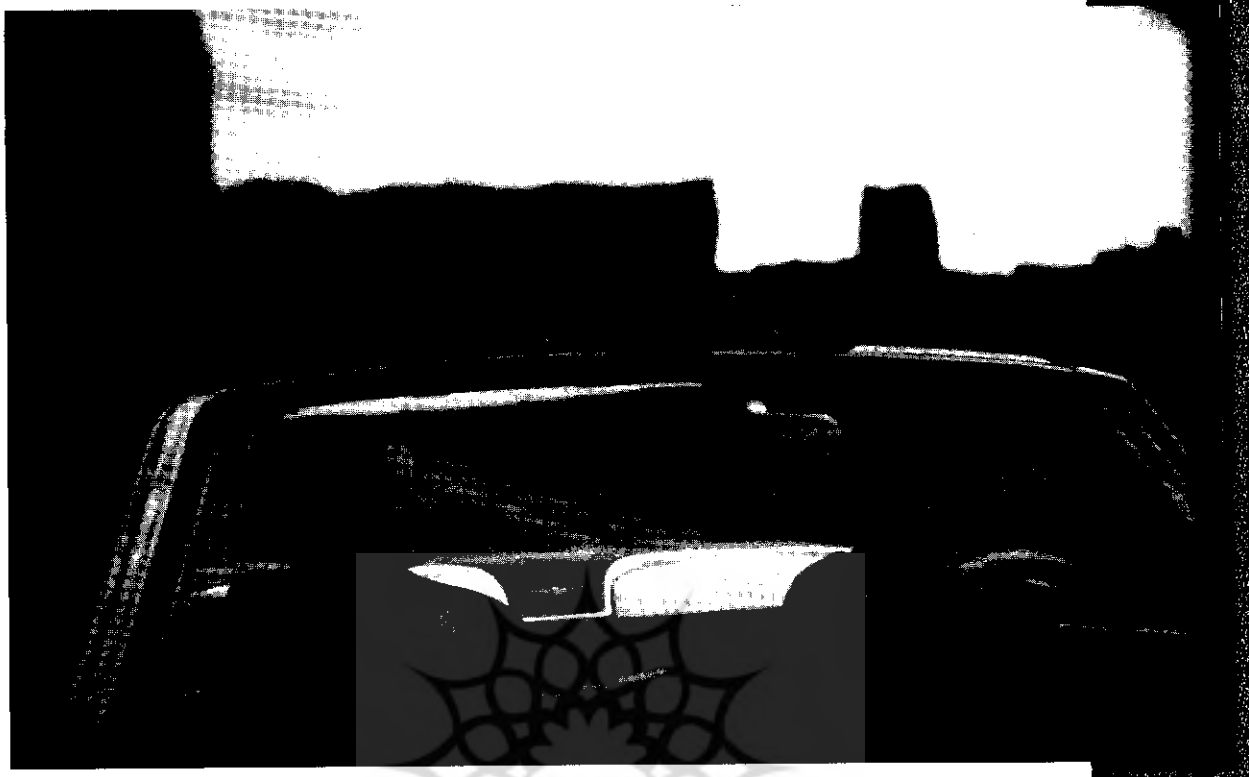

تلما و لوییز و سنت فیلم‌های جاده‌ای مردانه

مانولا دارگیس، ترجمهٔ مهشید زمانی

همیشه دلم می‌خواست مسافرت کنم، ولی هیچ‌وقت امکانش رو نداشتم.

تلما در ***تلما و لوییز***

کتاب **در جاده** اثر جک کرواک (که انتشارش از دههٔ چهل تا ۱۹۵۷ به تعویق افتاد) تجلیل تأثیرگذار نسل هیپی است از لذت امریکایی کنار جاده‌ای: اتومبیل‌های تندرو، نوشیدنی، زنان، چند دلار کثیف و سفر مردانه، تنها اصل لذت بردن از سواری بر چرخ‌ها بود.

سال‌ها پس از مرگ کرواک، جاده اصطلاحی محبوب باقی ماند. واژه‌ای محبوب چه برای یک هیپیِ پا به سن گذاشته مانند رابرت فرانک، چه برای یک شورشی میانسال مانند دیوید لینچ و چه برای جیم جارموشِ پیشاهنگ. و حتی وقتی شبکهٔ جاده‌ای امریکا به کلافی بی‌انتها از بزرگراه‌ها و گیاهان خودروی بتنی بدل شد ـ کلافی که به فضای آپوکالیپسی ***تصادف*** جی.جی بالارد نزدیک‌تر است تا اتومبیل سواری ادیبانهٔ کرواک ـ، اسطوره همچنان ادامه یافت. مسلماً این اسطوره، سوخت لازم برای ***تلما و لوییز*** ریدلی اسکات را نیز فراهم کرده است؛ سرگذشت دو دوست ـ دو زن ـ که به خاطر کشتن یک متجاوز در حال فرارند. اما این فیلم برخلاف رقیبان بی‌شمارش، تنها یک اصطلاح را تکرار نمی‌کند؛ بلکه فیلم جاده‌ای را از نو می‌نویسد و سنت‌های آن‌ها را برای ویژگی‌های زنانه، تغییر شکل می‌دهد.

جاده، فضای میان شهر و روستا تعریف می‌شود. پهنه‌ای وسیع که آخرین سرحد واقعی است. اسطورهٔ جاده در سراسر تاریخ سینمای امریکا طنین افکنده است.از فیلم‌هایی چون *آن‌ها در شب زنده‌اند* (نیکلاس ری، ۱۹۴۸) تا بازسازی آلتمن از آن در سی سال بعد با نام *دزدانی چون ما*، سفر جاده‌ای اغلب سفری مردانه است و فیلم جاده‌ای، مراسم گذاری است که به روایات اُدیپی از قهرمانان مذکرش، معنایِ همیشگی و اصلی‌اش را می‌بخشد. اگر زنی مایل باشد درکنار مردی اتومبیل سواری کند؛ سفر، بوی جنسیت زنانه می‌گیرد و به جای لذت، خشونت و خطر را ایجاد می‌کند.

در *شما فقط یک بار زندگی می‌کنید* مادرانگی، زن افسون‌گر (Fémme Fatal) را تعدیل می‌کند اما در *بانی و کلاید* و *Bad Lands* زن از قلمرو خانوادگی جدا می‌شود و تنها برای برانگیختن قواعد خشونت جنون‌آمیز ظاهر می‌شود.

از سویی برای زنانی که تنها سفر می‌کنند، حصارها محدودترند؛ یا مانند *روانی* قربانی خشونت می‌شوند که غایت یک سفر بد است؛ یا مانند *جوانی سرکش* به زندان زنان می‌افتند.

تلما و لوییز با تغییر مسیر از جریان اصلی سینمای امریکا، دو زن را در جاده به سفر وامی‌دارد. اما آنچه آشکارا این فیلم را از یک بازی با ژانر جدا می‌کند و به چیزی بیش از یک تغییر لباس اتفاقی بدل می‌کند، معنای شاخص و برجسته‌ای است که از جاده استنباط می‌کند. به اختصار می‌توان گفت تلما و لوییز از زمانی یاغی و قانون شکن به حساب می‌آیند که حاکم جسم خود می‌شوند و آن را درک می‌کنند. جرم آن‌ها، دفاع از خود است، یاغی‌گری آن‌ها به واسطهٔ نبود آزادی جنسی، بدان‌ها تحمیل شده است و سفرشان بر مسایل جسم و جنسیت بنا می‌شود.

در فرهنگی که جسم زن، در معاملهٔ ناسالم رد و بدل می‌شود و به جریان می‌افتد؛ تسلط یافتن بر جسم برای یک زن، همچنان فعلی بنیادین به حساب می‌آید.

مقایسه و سنجش مسایل مربوط به جنسیت در سه فیلم جاده‌ای دیگر *Gun Crazy* (جوزف. اچ. لوییز، ۱۹۴۹)، *چیزی وحشی* (جاناتان دمی، ۱۹۸۶) و *دیوانه از ته دل* (دیوید لینچ، ۱۹۹۰)، می‌تواند روشن‌گر باشد.

عشق جنون‌آمیز در فیلم لوییز، حاشیه‌ای است، اما بارت تیرِ ضد قهرمان افراط در خشونت جنسی را به خاطر دو دغدغهٔ ذهنی اسلحه و معشوقه‌اش، لاری استار، آغاز می‌کند. در این فیلم نُوار، سفر به مردانگی در قلمرو جوانی آغاز می‌شود و به پایان می‌رسد. و البته انحراف او را به یک زن بی‌رحم تبدیل می‌کند. آنی، آگاهانه از میل و هوس استفاده می‌کند تا این زوج را به ورطه بزهکاری تب‌آلود بکشاند و این کار، زوج را به سوی جاده سوق می‌دهد. این‌جا نیز مانند *پستچی همیشه دوبار زنگ می‌زند* (یک فیلم جاده‌ای دیگر با حداقلِ سفر) جسم زن و جاده مترادف یکدیگرند و هر کس باید به سوی یک ویرانی متعین سفر کند.

در *چیزی وحشی* جاناتان دمی، سفر ییلاقی یک سفیدپوست تازه به دوران رسیده، خمیرهٔ قهرمان‌بازی‌های اگزیستانسیالیستی را فراهم می‌آورد؛ جستجویی برای رسیدن به خود که بر محور رام کردن یک جسم سفید مؤنث در یک dray Queen افریقایی رئوف استوار است.

در خلال ماجرای سفر یک زوج فراری، قهرمان زن فیلم ـ دمی ـ از لولا به ادری تغییر شکل می‌دهد، تغییر شکلی که رژ لب قرمز، کلاه گیس مشکی و ظاهر افریقایی او را به موی بور و لباس سفید تمیز بدل می‌کند.

اگر دیدگاه دمی دیدگاه آزادی‌خواهی آگاهانه‌ای است؛ *دیوانه از ته دل* اثر لینچ، ضمیمهٔ واکنشی آن است. *دیوانه*... یک فیلم جاده‌ای است که به عنوان یک *جادوگر شهر زمرد* پسامدرن، ساخته شده است و دغدغه‌های همیشگی کارگردان در آن گنجانده شده‌اند: غرابت (چه ظاهری، چه غیرظاهری) خشونتِ روان پریشانه، جرم‌های جنسی.

لولا فورچون و سیلر ریپلی، عشاق جوانی‌اند که از دست مادر مجنون لولا ـ زنی که وسوسهٔ تسلط کامل بر دخترش را دارد ـ می‌گریزند. مادر لولا، تجسم جادوگر خبیث است که جسم لولا را قبل از آن‌که فیلم شروع شود تسخیر کرده است (به او در نوجوانی تعدی شده است)؛ و این جسم می‌ماند تا کشف، تخریب و بالاخره توسط حس مادرانه و ازدواج، رام شود. مانند *چیزی وحشی*، در این‌جا نیز، جسم زن یک عرصهٔ رقابتی است؛ اما این‌جا درگیری بی‌سر و صداتر است.

در *دیوانه*... جدال بر سر لولا و سفر از مرگ یک سیاهپوست آغاز می‌شود؛ مردی که در همان اولین دقایق فیلم مغزش را سیلر متلاشی می‌کند. کمی بعد، در یک تابلوی گروتسک دیگر، زنی سفیدپوست بر سر مردی سیاه فریاد می‌کشد. که ماشه را به روی یک مرد سفید می‌چکاند. ترس از زناشویی ناهم‌نژاد ـ بر این فیلم ـ از مرگی به مرگ دیگر سایه گسترده است: «در این سرزمین که سرزمین من و توست، دست‌تان را از زنان سفید کوتاه کنید.» مالکیت، حقی ذاتی و طبیعی است وسیلر مردی است که احساسش از مزایای مالکیت، به اندازهٔ کت پوستِ مارش عجیب و غریب است؛ کُتی که درباره‌اش به لولا می‌گوید: «کت، نشانه‌ای است از فردگرایی من و اعتقادم به آزادی شخصی.» و درست، گویی در پاسخی مستقیم به این سنت (که در آن تفوق سفید یک نتیجه‌گیری درون متنیِ بیان نشده است)، صحنه‌ای کلیدی در *تلما و لوییز* وجود دارد که یک حلقهٔ راستافارین [فرقهٔ جاماییکایی معتقد به برگزیدگی درستکاری سیاهان نزد خدا. ـم.] سیاه و ناهماهنگ با فیلم به نظر می‌رسد: تلما و لوییز، اسلحه یک پلیس گشتی را می‌ربایند ـ یک اختگی سمبولیک ـ؛ و او را در صندوق عقب ماشینش حبس می‌کنند. وقتی زن‌ها می‌روند جوانی، انگشت کرم مانند و سفید خود را داخل سوراخ هوای صندوق عقب فرو می‌کند؛ سرزمین امریکا دیگر قلمروی صرفاً مردانه نیست.

تلما و لوییز یک فیلم جاده‌ای فمینیستی است که هیچ تظاهر و ادعایی در مورد جبران میراث ظلم به جا مانده برای زنان ندارد و آنچه شیرین‌تر شدن معادله را سبب می‌شود، این است که فیلم، وسترنی است بی‌وجود وینچستر و اسب ابلق. تلما و لوییز الگوی ازلی وسترن کلاسیک را همراه با یک چرخش فیلمنامه‌ای تجسم می‌بخشند. تلما ساده و شیرین است؛ کودکانه و غیرزمینی. او همان زنی است که جان وین در فصل آغازین *رود سرخ* با وی خداحافظی می‌کند. وی مریلین مونرو در *رودخانهٔ بی‌بازگشت* یا پس از آن، در *ناجورهاست*.

لوییز، سرسخت و داناست. یک جور دختر فیلم‌های وسترن، شبیه مارلن دیتریش در *دستری دوباره می‌تازد* یا جولی لاندن در *مردی از غرب*. لوییز با همکار مردش دربارهٔ تلما شوخی می‌کند: «این آخر هفته نمیشه اون داره با من میاد!» و آنچه به عنوان گریز از مردها و رفتن به تعطیلات آغاز می‌شود با ماجرای اسلحه و ویرانی به پایان می‌رسد.

تلما و لوییز با جین و تور و لبخند، شبیه دالی پارتن، از شهر بیرون می‌زنند؛ اما گردش‌شان به محض ترک خانه، زشت و ناهنجار می‌شود. در اولین توقف، در پارکینگ مردی که با تلما رقصیده است به او حمله می‌کند. تمایلات و جهت‌گیری فیلم از لحظه‌ای نمایان می‌شود که لوییز مانع تعدی مرد می‌شود و توهین او را با شلیک گلوله به سینه‌اش، پاسخ می‌دهد.

وقتی زنان دوباره در جاده به راه می‌افتند، دیگر نمی‌خواهند مدتی از مردان دور باشند و استراحت کنند، بلکه از قانون می‌گریزند؛ از قانون پدر.

برخلاف *بانی و کلاید*، جرم تلما و لوییز قتل نیست، بلکه فاعل بودن است. در میان اصطلاحات معمول مسایل جنسیت، شعاری است که می‌گوید امیال زنانه با انفعال برابر است و امیال مردانه با فاعلیت و عمل؛ ولی فیلم اسکات، این امر بدیهی پنداشته شده را وارونه می‌کند. همین منطق آشنا بود که زنان پیشگام زبانزد را در آستانهٔ در و در بدو حرکت به دام انداخت. همان فرمول قدیمی، تلما را زن خانه‌دار گیج و احمق معرفی می‌کند که با یک فرش فروش سلطه‌جو ازدواج کرده است. لوییز به دوستش یادآور می‌شود که: «او شوهرته، نه پدرت.» و تلما طی یک مکالمهٔ تلفنی که بیانگر استقلال و تولدی دوباره است، این نصیحت لوییز را به شوهرش منتقل می‌کند. برخلاف

فیلم‌هایی که زن را با تغییر به جنسیت برتر، حذف می‌کنند (مانند *Switch*، بلیک ادواردز). تغییرات در *تلما و لوییز* فقط تغییر سرووضع ظاهری است.

این‌جا نیز مانند *چیزی وحشی*، لباس، اشباع از معناست؛ اما تلما و لوییز سرمشق متفاوتی را ارائه می‌کنند. لوییز همهٔ جواهراتش ـ حتی حلقهٔ نامزدیش ـ را با یک کلاه سفید کابوی تاخت می‌زند و تلما یک تی‌شرت مشکی با طرح اسکلتی خندان به تن می‌کند. اما این دو یاغی، چیزی بیش از دو زن با ظاهر و رفتاری مردانه‌اند و از سر تفنن نیست که لوییز رُژ لبش را در کثافت می‌غلتاند؛ تغییرات ظاهری با حرکت وحشیانهٔ زنان در جاده امریکایی موازی می‌شود.

زیر پا گذاشتن قوانین مرزی هنگام ورود به هر ایالت، معنایی مجازی و هستی‌شناسانه دارد و در *تلما و لوییز* قتل و جار و جنجال در برابر معانی ضمنی رفاقت زنانه رنگ می‌بازند.

کابوی قانون شکن و مرد قانون به عنوان نشانه‌های هویت مردانه در کار اسکات به گردش در می‌آیند؛ می دی، جیمی و هال (رییس پلیس مهربان ارکانزاس که تنها استثنای رئوف قانون ناعادلانه مرد سالار است) که هر یک می‌توانستند ایفاگر نقش اول باشند، این‌جا به حاشیه رفته و به نقش‌های فرعی تنزل یافته‌اند. مردها در این سفر عجیب زنانه،نشانه‌های مجازی‌اند؛ خوب، بد و زشت؛ هر کدام یک امکان شخصیت جنسی مخالف را پیشنهاد می‌کنند که می‌تواند مأمن یا تهدیدی بالقوه باشد.

رابطهٔ مردان در فیلم‌های رفاقتی از *ایزی رایدر* و *بوچ کاسیدی و ساندنس کید* تا *فرار نیمه شب*، به منظور پیشبرد استقلال فردگرایانه‌شان شکل می‌گیرد. در تضاد با این امر، تلما و لوییز اتحادی را پیش می‌برند که بر مبنای خود شیفتگی مشترک یا امتیاز شخصی یا رقابت نیست؛ و این به وضوح در صحنه‌ای حس و درک می‌شود که دو زن به درون شب هجوم می‌برند و در چشم‌انداز تپه‌های سرخ از نظر ناپدید می‌شوند. این تابلوی مرزی کلاسیک، همانی است که در به یاد ماندنی‌ترین وسترن‌های فورد همواره دیده شده است. این تصویر ارجاعی است به یک منظره سلولوئیدی که به اندازهٔ نیم رخ زمخت لینکلن بر روی سکه، آشناست.

در این چشم‌انداز است که زن‌ها در آن واحد متمدن و بی‌تمدن‌اند ـ مانند *دلیجان* که مادر و زن خود فروش هر دو حضور دارند ـ و در این دور نماست که زمین مانند زن هم خوب است هم بد؛ هم باگذشت است هم انتقام‌گیرنده و هم وحشی است و هم رام.

میان تپه‌ها و خارزارهای درهٔ مانیومنت فورد است که تلما و لوییز یکی از خاص‌ترین و خصوصی‌ترین لحظه‌های فیلم را رقم می‌زنند. همچنان که صدای ویرانگر ماریان فیت قول، فضا را با منظومهٔ *لوسی جوردن* پر می‌کند تلما و لوییز بطری‌ها را سرمی‌کشند و می‌شنویم که در سن سی و هفت سالگی، او فهمید که هرگز در پاریس یک ماشین اسپورت را در حالی که باد گرم در موهایش می‌وزد، نرانده است. کمی بعد، زن‌ها ماشین راکنار جاده پارک می‌کنند؛ می‌ایستند و در سکوت، غروب خورشید آتشین، تپه‌های سرخ‌رنگ و موهای سرخ همگون‌شان را با توافقی شگرف می‌نگرند.

این لحظه در دستانی خام می‌توانست به ورطه یک طبیعت گرایی غم‌انگیز سقوط کند. اما در *تلما و لوییز*، زن به منزلهٔ طبیعت نیست، بلکه زن در طبیعت است. این‌جا، جسم زن محوطه‌ای برای نقشه‌کشی یا جبهه‌ای برای فتح نیست؛ این جسم آزاد شده است و ابزاری برای یک ارتباط همدلانه است. در غیاب مردان، تلما و لوییز در جاده نمونه‌ای از رفاقت زنانه را ایجاد می‌کنند که حاصل رد لجوجانه دنیای مردانه و قوانین آن است ـ مهم نیست که سفر آن‌جا بالاخره کجا به پایان می‌رسد ـ ، تلما و لوییز خواهر بودن را برای سینمای امریکا دوباره اختراع کرده‌اند.

جک کرواک از پا افتاده و الکلی، بیست سال پس از نوشتن مشهورترین کتابش، در انزوا درگذشت. جاده "روت ۶۶" بسته شده است و این روزها دولت امریکا علیه اعتیاد به خودرو، مبارزه می‌کند.

در *تلما و لوییز*، تاریخ فیلم‌های جاده‌ای امریکایی از میان لنزهایی دوباره نگر مرور می‌شود. گویی تلما و لوییز قدم به قدم قوانین آشنا را دوباره مرور می‌کنند؛ اما با آرزوی لذت بردن نه قدرت گرفتن. فیلمنامه‌های کهنه و چشم‌اندازهای کلیشه‌ای نیز دوباره با دورنمایی نو، خلق می‌شوند. ❑